

# Émile Nelligan entre les mots et les choses, poèmes et textes d'asile

Jacques Michon

Volume 18, Number 3 (54), Spring 1993

Littérature, folie, altérité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201043ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201043ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Michon, J. (1993). Émile Nelligan entre les mots et les choses, poèmes et textes d'asile. *Voix et Images*, 18(3), 453–467. <https://doi.org/10.7202/201043ar>

Article abstract

Résumé

Dans les années trente, on redécouvre le poète interné qui se voit bientôt sollicité par les chasseurs d'autographes. Plusieurs centaines d'écrits nous sont parvenus, constituant une petite bibliothèque imaginaire révélatrice de l'état d'esprit de Nelligan à cette époque. Nous examinons ici certaines réécritures de poèmes connus. Plusieurs variantes témoignent d'un effort réel de création et peuvent être considérées comme autant d'exercices en vue de retrouver l'intégrité de la poésie perdue.

# Émile Nelligan entre les mots et les choses, poèmes et textes d'asile

Jacques Michon, Université de Sherbrooke

---

*Dans les années trente, on redécouvre le poète interné qui se voit bientôt sollicité par les chasseurs d'autographes. Plusieurs centaines d'écrits nous sont parvenus, constituant une petite bibliothèque imaginaire révélatrice de l'état d'esprit de Nelligan à cette époque. Nous examinons ici certaines réécritures de poèmes connus. Plusieurs variantes témoignent d'un effort réel de création et peuvent être considérées comme autant d'exercices en vue de retrouver l'intégrité de la poésie perdue.*

---

Après son internement en août 1899, Nelligan écrit et compose. On ne sait combien de feuilles il a pu noircir de 1900 à 1941. Les textes qui nous sont parvenus à ce jour — six carnets, une lettre, quelques dédicaces et une quinzaine de feuilles détachées — représentent plusieurs centaines de pages manuscrites rédigées pour la plupart dans les années trente. Plusieurs événements permettent de comprendre cette abondance de manuscrits datés des dernières années de sa vie: d'abord le changement de statut de Nelligan qui était devenu patient public en 1925<sup>1</sup>, ensuite sa popularité grandissante auprès du grand public résultant, entre autres, de son entrée dans les program-

- 
1. L'asile Saint-Benoit-Joseph-Labre, où Nelligan a été interné de 1900 à 1925, a été démoli le 11 septembre 1991 dans l'indifférence générale alors que l'on commémorait le cinquantième anniversaire de la mort du poète. Une version différente de cette étude, intitulée «L'idiolecte de Nelligan dans les carnets d'asile», paraîtra prochainement dans un livre de mélanges offerts au professeur Réjean Robidoux à qui nous dédions cette nouvelle mouture. À moins d'indication contraire, toutes les citations sont tirées de nos deux ouvrages, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal/Sherbrooke, Presses de l'Université de Montréal/Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1983, et *Émile Nelligan. Poèmes et textes d'asiles. Œuvres complètes II*, édition critique établie par Jacques Michon, Montréal, Fides, 1991, qui seront désignés ici respectivement par les sigles *ENR* et *PTA*.

mes de l'enseignement secondaire, enfin une tolérance nouvelle à l'égard de la folie dans les années trente.

Tous ces facteurs réunis devaient favoriser la sollicitation de manuscrits et leur conservation. En 1937, on publie pour la première fois l'un de ces textes d'asile dans *La Patrie*, une reproduction en fac-similé du dernier tercet du *Vaisseau d'or* écrit pour Hervé de Saint-Georges<sup>2</sup>, avec le compte rendu d'une conversation avec le poète. On donnait à Nelligan l'occasion d'évoquer publiquement son œuvre et ses amis. À propos de Gonzalve Desaulniers, son protecteur décédé en 1934, il déclarait, « moi aussi je suis mort... depuis trente-cinq ans... mais lorsque je dis ceci, c'est une allusion que je fais... ».

Mort à la poésie, mort à la société, c'est en effet ce qu'on avait retenu de la préface de Louis Dantin qui commençait par ces trois mots: «Nelligan est mort<sup>3</sup>». Le père Thomas-Marie Lamarche, un dominicain, devait réparer cette fâcheuse impression en 1932 dans ses «Notes pour la troisième édition» d'*Émile Nelligan et son œuvre*. Il envisageait même la possibilité de publier de nouveaux poèmes écrits à Saint-Jean-de-Dieu, puis il se ravisa<sup>4</sup>, se limitant à reproduire l'édition de 1904 apportant dans ses notes liminaires quelques corrections au portrait du poète interné. Il décrivait un Nelligan bien vivant, adulé et touché par la gloire à une époque où il ne la convoitait plus: L'homme détaché, assagi parlait de ses amis. Il écrivait des vers sur demande.

Pour ses contemporains une chose semblait claire: Nelligan n'avait pas l'intention d'ajouter une suite à son *Œuvre*. À chaque fois qu'on lui posait la question, on obtenait la même réponse. Au père

- 
2. Reproduit en fac-similé dans *La Patrie* (18 septembre 1937, p. 19), accompagnant l'article de Hervé de Saint-Georges intitulé «Pour avoir eu trop de génie, Émile Nelligan vit à jamais dans un rêve tragique qui ne se terminera qu'avec la mort».
  3. «Émile Nelligan est mort. Peu importe que les yeux de notre ami ne soient pas éteints, que le cœur batte encore les pulsations de la vie physique, l'âme qui nous charmait par sa mystique étrangeté, le cerveau où germait sans culture une flore de poésie puissante et rare, le cœur naïf et bon sous des dehors blasés, tout ce que Nelligan était pour nous, en somme, et tout ce que nous aimions en lui, tout cela n'est plus. La Névrose, cette divinité farouche qui donne la mort avec le génie, a tout consumé, tout emporté. Enfant gâté de ses dons, le pauvre poète est devenu sa victime. Elle l'a broyé sans merci comme Hégésippe Moreau, comme Maupassant, comme Baudelaire, comme tant d'autres auxquels Nelligan rêvait de ressembler, comme elle broiera tôt ou tard tous les rêveurs qui s'agenouillent à ses autels.» Dantin dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Beauchemin, 1904, p. I.
  4. «Il m'écrivit pourtant quelques pièces signées de son nom et bien dans sa manière, écrit-il. J'ai renoncé à les reproduire: ces sonnets me paraissent plutôt des réminiscences de ces poèmes inédits dont parle Dantin», Thomas-Marie Lamarche, dans *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Excelsior, 1932, p. XLIII.

Lamarche, il disait: «Autrefois j'ai songé à la gloire, mais maintenant tout cela est fini<sup>5</sup>». À Hervé de Saint-Georges qui lui demande: «Faites-vous encore des vers?, Nelligan répond: «Non... plus maintenant... du moins pas des vers de ma propre inspiration... Je ne puis plus... Je dois me borner à en copier... mais plus tard... peut-être... Ma dernière pièce fut le "Figaro rouge"... elle est demeurée inachevée...<sup>6</sup>». Lorsque le D<sup>r</sup> L. P. Nelligan et M<sup>re</sup> Charles-Léo Nelligan lui demandèrent de composer un nouveau sonnet en mars 1939, il s'excusa et prit congé de ses visiteurs<sup>7</sup>. Si Nelligan a tout de même écrit plusieurs centaines de pages, c'était surtout en réponse à des demandes d'autographe. La plus grande partie de ces textes étaient déjà connus. Mais voyons plutôt.

### Le répertoire des carnets

Nelligan réécrit des poèmes d'une cinquantaine d'auteurs différents, français, canadiens, américains, irlandais et britanniques. Les poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle sont les plus nombreux; ils constituent à eux seuls une petite anthologie d'une quarantaine d'auteurs dont les plus souvent cités sont par ordre d'importance Georges Rodenbach, Alfred de Musset, Sully Prudhomme, La Fontaine, Fernand Gregh, Paul Verlaine, Charles Baudelaire et François Coppée<sup>8</sup>. À ceux-là viennent

5. *Ibid.*

6. Hervé de Saint-Georges, «Pour avoir eu trop de génie, Émile Nelligan vit à jamais dans un rêve tragique qui ne se terminera qu'avec la mort», *La Patrie* (16 septembre 1937), p. 19, 21.

7. Angéline Grenier-Bournival pose la même question au poète en 1938: «Je lui ai d'abord demandé s'il écrivait encore. Il m'a répondu: quelquefois. Il était réticent, il a accepté par politesse. Il m'a d'abord écrit des poèmes d'autres auteurs, puis ensuite je lui en ai demandé des siens. Je lui ai aussi demandé s'il était possible qu'il m'en écrive de nouveaux. Il ne l'a pas fait, je ne sais pas s'il n'en était pas capable, il n'a pas répondu», Nelligan, *31 poèmes autographes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1982, p. 15. En mars 1939, le D<sup>r</sup> L. P. Nelligan et Son Excellence M<sup>re</sup> Charles-Léo Nelligan lui rendent visite: «Nous proposâmes à Émile de composer un sonnet. Ensemble, nous en discutâmes les modalités. Il l'écrivait en pentamètres iambiques. Le sujet? Dans la pièce où nous étions, de grandes fenêtres donnaient sur un jardin couvert de neige que le soleil couchant incendiait. Nous l'invitâmes à décrire ce coucher de soleil. Nelligan se leva et se planta devant la fenêtre, dans une attitude de recueillement. Il resta ainsi pendant cinq minutes. Quand il se retourna, le visage empourpré, les yeux mouillés, ce fut pour s'excuser et prendre congé de nous», Marcel Séguin, «Entretiens sur Émile Nelligan», *L'École canadienne*, vol. XXXII, n<sup>o</sup> 10, juin 1957, p. 671.

8. En voici une liste par ordre alphabétique. Entre parenthèses, nous ajoutons le nombre de poèmes reproduits dans les carnets. Le point d'interrogation entre crochets signifie que nous n'avons pas retrouvé la source donnée par Nelligan: Jean Aicard [?], Auguste Barmier, Charles Baudelaire (3), Joseph Bédier, Nicolas

s'ajouter trente-huit textes de Nelligan et une douzaine de poèmes de William Chapman, Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, Octave Crémazie (2), Jean Gillet, Apollinaire Gingras, Pamphile LeMay, Albert Lozeau et Paul Quintal-Dubé. Plusieurs poèmes écrits en anglais proviennent de Dunbar [?], Thomas Hood, Henry W. Longfellow, Caroline Norton, Alexander Pope et surtout de Thomas Moore (9)<sup>9</sup>. Outre les carnets, les autres manuscrits — feuilles détachées et dédicaces —, ne contiennent que des textes de Nelligan<sup>10</sup>.

Le plus souvent le poète donne ses sources en indiquant avec exactitude le nom de l'auteur qu'il cite. À quelques reprises il attribue par erreur (volontairement ou non) à un poète le texte d'un autre<sup>11</sup>.

Boileau-Despréaux, Henri de Bornier, Louis Bouilhet [?], Andrée Bourgeois-Macé, Aristide Bruant [?], François Casale [?], Henri Cazalis [?], François Coppée (3), Jean de La Fontaine (6), Casimir Delavigne, Pierre Dupont, Anatole France, Théophile Gautier [?], Nicolas Gilbert, Alexandre Guiraud, Fernand Gregh (5), Victor Hugo (2), Alphonse de Lamartine (2), Leconte De Lisle, Stéphane Mallarmé (2), Henri Marteau [?], Charles Hubert Millevoye (2), Molière, Henri Murger, Alfred de Musset (8), Lucien Pâté, Alexis Piron, Jean Reboul, Jules de Rességuier, Jean Richepin (2), Henri Rochefort, Georges Rodenbach (9), L. A. Rolland [?], Joséphin Soulayr (2), Alexandre Soumet, Armand Sully Prudhomme (7), Émile Verhaeren, Paul Verlaine (4). À ces noms, il faut ajouter ceux de Francis Jammes, J. Joannard, M. Remoise, tirés du Carnet Lacourcière, dont nous ne connaissons que les titres.

9. À ces noms, on peut ajouter ceux de Robert Marks [?], Janet MacDonald [?] et J. W. Rief [?] qui figurent au carnet Lacourcière. Si nous dressons le palmarès des auteurs les plus fréquemment cités dans les carnets, indépendamment de leur nationalité, nous obtenons le résultat suivant :

1. Nelligan	38
2. Rodenbach	9
Moore	9
3. Musset	8
4. Sully Prudhomme	7
5. La Fontaine	6
6. Gregh	5
7. Verlaine	4
8. Baudelaire	3
Coppée	3

Si nous avons établi un palmarès fondé sur le nombre de lignes, nous aurions probablement obtenu un bilan différent; les 110 lignes du *Donnacona* de Chauveau, par exemple, auraient propulsé cet auteur en tête de liste.

10. À l'exception du texte d'Alexander Pope remis à Dion-Lévesque en 1927 et reproduit dans *Le Phare*, magazine des Franco-américains, vol. IV, nos 6-7, juillet-août 1951, p. 23-24.
11. Voici la liste des ces fausses attributions. Dans la première colonne, nous indiquons le nom véritable de l'auteur, dans la seconde le nom transformé par Nelligan:

Nicolas Gilbert	→	Émile Gilbert
Charles Hubert Millevoye	→	Émile Voiture
Alexandre Soumet	→	Émile Soumet

Ainsi il lui arrive une fois de signer de son propre nom un texte qui ne lui appartient pas, ou de se méprendre sur le nom d'un auteur en lui attribuant son propre prénom ou un nom fictif. En fait, Nelligan ne s'approprie effectivement que deux vers d'Hugo et encore, dans une version antérieure, il attribuait ce même distique à son auteur réel. Au total les fausses signatures ne touchent que neuf textes sur deux cents, soit une quantité négligeable (4,5 %). Nous sommes loin des généralisations abusives et sans nuances qui font du poète interné un plagiaire malgré lui<sup>12</sup>.

Sur le plan des sources et des attributions, on peut identifier quatre types de textes: 1) ceux qui ont été dûment identifiés par Nelligan et dont nous avons retrouvé les sources (c'est le plus grand nombre); 2) ceux qui ne sont pas signés mais dont nous avons retrouvé les sources; 3) ceux qui sont signés mais dont la source demeure introuvable (une quinzaine de cas); 4) les textes sans signature ou source connue (une vingtaine de cas) que nous appelons les «textes orphelins». Dans les deux dernières séries, toutes les hypothèses sont permises. Sont-ce des textes de Nelligan? Le poète aurait-il cité de mémoire ses propres textes demeurés jusqu'ici inédits? Aurait-il écrit de nouveaux poèmes à l'hôpital? Ou sont-ce tout simplement des repiquages de poètes étrangers? À ces questions on ne peut répondre avec certitude. Tantôt on a l'impression de lire des poèmes de Rodenbach, tantôt des poèmes ou des fragments de poèmes de Nelligan lui-même comme *Les Deux Jeunesses*, *L'Hiver*, *Trio d'Haridot* et *Vieil Air de Mozart*, alors que d'autres semblent le fruit d'un esprit troublé (*Premier, Laco Mazda lampe*).

Que nous apprend l'examen des sources? Il nous permet de constater certains faits relatifs à la prodigieuse mémoire du poète et à son intérêt pour la jeune littérature des années trente. Dans certains cas l'hypothèse d'une réminiscence antérieure à l'internement semble se confirmer<sup>13</sup>. Mais les poèmes d'asile ne sont pas que réminiscences de

Alexandre Guiraud	→	Alexandre Girouard
Émile Nelligan	→	Émile Nelli (Hindelang)
[auteur inconnu]	→	Émile Hindelang
Jules de Rességuier	→	Antony Valabrègue
Victor Hugo	→	Émile Nelligan

Sur la question du nom propre chez Nelligan, voir nos commentaires dans *ENR*, p. 71-77, 101-105.

12. Comme Jean Larose dans *Le Mythe de Nelligan*, Montréal, Quinze, 1981.  
 13. Par exemple le poème *Rêve et dort* de Henri de Bornier retrouvé dans *Le Samedi* du 26 septembre 1896 et *Cantilène* de Verlaine qui ne figure que dans *Le Samedi* du 15 août 1896. Nelligan cite également deux de ses propres poèmes, *La*

versions d'autrefois. À la caricature trop répandue encore aujourd'hui du poète perdu dans ses songes et récitant des bribes de poèmes anciens, on doit opposer l'image d'un lecteur attentif à la poésie de l'entre-deux-guerres. En effet, Nelligan cite des auteurs du début du siècle comme Fernand Gregh, Francis Jammes et Albert Lozeau, et de jeunes écrivains québécois des années trente, comme Paul Quintal-Dubé et Jean Gillet. On sait qu'il n'avait pas perdu sa curiosité pour l'actualité littéraire<sup>14</sup>, qu'il lisait régulièrement les journaux et fréquentait la bibliothèque de Saint-Jean-de-Dieu<sup>15</sup>. La littérature contemporaine constituait pour lui un réservoir de textes où il allait puiser la réponse aux nombreuses demandes d'autographes qui lui étaient adressées. Le poète demeurait un lecteur assidu. S'il refusait d'écrire de nouveaux poèmes, il n'avait pas cessé de lire et d'admirer les œuvres de ses contemporains.

On aura aussi compris que Nelligan, reprenant les textes d'autrui, sélectionnait ceux qui s'accordaient à ses préoccupations du moment. Il modifiait un texte pour tel ou tel destinataire se conformant en général au genre imposé par le carnet d'autographes, d'où les nombreux fragments et extraits de poèmes. Voyez ce distique d'Hugo qu'un Nelligan âgé de 58 ans adressait à la jeune garde-malade Angéline Grenier: «Nous sommes tous les deux voisins du ciel, Madame / Puisque vous êtes belle et puisque je suis vieux». Ou cette version nouvelle de *La Bénédictine* destinée à une autre infirmière et réintitulée pour la circonstance *La Garde malade*. Nelligan choisissait des pièces qui ressemblaient souvent à ses propres poèmes, comme ce tercet de Fernand Gregh,

Aux vitres pâlissaient de grandes fleurs de givre,  
Et le temps s'arrêtait tout semblait las de vivre,  
Et dans l'ombre sonnaient des heures étonnées.

ou ce quatrain d'Anatole France,

---

*Bénédictine et Jeunesse blanche* (À Georges Rodenbach), qui ne figuraient pas dans *Émile Nelligan et son œuvre* et n'avaient été publiés à l'époque que dans *Le Journal de Française* en 1902 et en 1909. Voir à ce sujet les autres cas que nous avons étudiés dans *ENR*, p. 82.

14. Comme on peut le constater à la lecture de l'entrevue avec Hervé de Saint-Georges en 1937: «Il s'informe anxieusement de ses compagnons d'autrefois [...]», il parle de son ami Gonzalve Desaulniers. «Une que je n'ai pas vue depuis longtemps, dit-il, est mademoiselle Idola Saint-Jean... est-elle mariée?... j'ai aussi entendu dire qu'Olivar Asselin était mort... quand il était jeune, il avait beaucoup de talent.» (*loc. cit.*).
15. Témoignage de sœur Noëlla Martineau recueilli par Jacques Michon avec l'aide de Christian Dutil, le 9 juillet 1981.

Car il aime d'amour le démon Aspasia,  
 Sur son banc, à l'église, il vient souvent s'asseoir,  
 Et voit dans la vapeur flotter sur l'encensoir  
 La Dame de l'Enfer que son âme a choisie.

ou encore cette *Sœur novice* de François Coppée qui rappelle *La Bénédictine* et *L'Ancolie* de Joséphin Soulyard qu'il faut rapprocher du *Tombeau de la négresse*, etc. On retrouve ici les figures familières d'*Émile Nelligan et son œuvre*.

Certains sujets prennent une signification particulière dans le contexte du patient de Saint-Jean-de-Dieu. Ainsi le chant de l'exilé d'Octave Crémazie, la hantise du double dans la *Nuit de décembre* d'Alfred de Musset, la fêlure de l'être dans le *Vase brisé* de Sully Prudhomme évoquent tous de diverses façons la situation dramatique de l'interné. Parfois l'événement affleure dans un biogramme, c'est-à-dire dans une unité textuelle qui correspond à un segment chronologique, à un fait ou à une activité de la vie quotidienne: une allusion à la visite de sa sœur Eva, une dédicace à son autre sœur, Gertrude, une allusion à son âge au moment de la composition du texte, une autre à sa date de naissance.

À la lecture des poèmes de Thomas Moore, on constatera enfin que Nelligan n'avait pas renié ses origines irlandaises. Les nombreux extraits des *Irish Melodies* sont-là-pour contester la légende du rejet de la culture paternelle et anglophone<sup>16</sup>. L'Irlande fait un retour sous la plume de Nelligan dans la réécriture de ces textes où se trouve réactualisée la mémoire de l'autre langue du poète.

## Les variantes

Plusieurs exégètes, et non des moindres, se sont mépris sur l'attribution à Nelligan de poèmes qui n'étaient pas de lui. Bien que légitime, cette quête des sources demeure relativement vaine si elle ne repose pas sur le travail de réécriture lui-même. La recherche de l'origine comme clef du présent est une illusion dont on connaît les pièges. Le dépistage des sources est fécond dans la mesure où il ouvre sur une analyse génétique des textes qui permet de cerner un parcours, d'indiquer une trace, un processus et une transformation. Ce n'est pas tant l'origine qui importe que l'écart qui se creuse entre elle et le point d'arrivée, créant de ce fait une nouvelle structure de signification.

16. Nelligan donne ici raison à Jacques Ferron qui avait souligné chez Nelligan ce rapport intime à l'Irlande: voir *Escarmouches*, Montréal, Leméac, t. II, 1975, p. 75-77.

Dans le choix des textes et surtout dans les nouvelles variantes, on percevra aisément différentes tentatives non seulement pour se remémorer l'œuvre perdue, mais aussi pour la réactualiser dans un nouveau contexte de communication. La littérature d'hier et d'aujourd'hui constitue un réservoir inépuisable de formes et de messages où Nelligan va chercher ce qui lui sert à traduire sa pensée. Le pré-construit offre une médiation commode.

On constate certes une soumission à la parole de l'autre, à un déjà dit. Le refus d'écrire de nouveaux poèmes n'exclut toutefois pas les interventions personnelles. L'anagrammatisation du prénom de Nelligan dans plusieurs variantes constitue un exemple éloquent de cet effort pour s'affirmer en tant que sujet de l'énonciation dans le signifiant emprunté. Lorsqu'il réécrit et copie avec ou sans modifications certains poèmes, on constate une intention de plaire ou de faire passer par la littérature le rapport à l'autre. Lorsqu'il change un titre, modifiant quelques mots, adaptant le poème à la nouvelle situation de communication — sans transformer substantiellement la version originale — Nelligan apparaît comme quelqu'un qui joue le rôle de poète qu'on lui aurait assigné<sup>17</sup>.

Si on peut aisément isoler des îlots de poésie conformes à l'attente et à la topique littéraires de l'époque, on constate également certains dérapages qui témoignent d'un autre rapport au langage. Une graphie irrégulière, des constructions verbales inusitées, des mots inventés attirent l'attention du lecteur sur ce que Dantin appelait «la griffe hideuse» de la déraison. La linguistique parlera à ce propos de déviance, de dysfonctionnement, de parole décrochée de sa fonction référentielle. Or ce qui peut sembler absurde ou gratuit d'un point de vue strictement linguistique peut être motivé et logique à un autre niveau. Le recours aux jeux de mots, à l'intertexte ou au contexte de l'énoncé permet souvent la mise au jour de motivations, de réseaux et d'associations verbales significatives.

Il est vrai que les mots inventés par Nelligan n'ont pas en eux-mêmes de sens apparent, ils ne peuvent pas toujours être compris immédiatement par le lecteur. La dissociation évidente des composantes du signe au plan lexical et morphologique jette un trouble dans le processus de la communication. Si le poète de *Soir d'hiver* nous a

17. Faisant de ces deux vers d'Alexander Pope sa devise de patient modèle: «Honor and Shame from no condition rise / Act well your part, there all the honor lies» (Traduction: «L'Honneur et la Honte émergent du néant / Joue bien ton rôle, là se trouve l'honneur»). Transcrit à l'intention de Rosaire Dion-Lévesque qui le reproduit dans *Le Phare*, *op. cit.*

habitué à un certain flottement du sens, si dans ses poèmes rédigés avant l'internement il a souvent mis l'accent sur les traits secondaires du langage<sup>18</sup>, cette caractéristique du texte se généralise dans les manuscrits d'asile. Pour trouver la signification d'une formulation incongrue et reconstituer le chaînon manquant, le lecteur doit souvent passer par une série d'associations verbales implicites. La médiation de l'anglais s'avère parfois d'un précieux secours<sup>19</sup>.

Les chemins de la nouvelle forme verbale et de l'idiolecte de l'auteur suivent des tracés sinueux apparentés aux jeux de mots, aux rébus et aux devinettes. Par condensation, le poète crée des mots nouveaux: des mots-valises, comme «Horbeaux» («Horribles corbeaux»), «Vaileau» (condensation de Voile et de vaisseau), des néologismes comme «l'orényx» («leur onyx»), «horibeaux» («oripeaux»), «exil églisé» («Église exilée»), «espoir des exilences» («exil des espérances»), etc.<sup>20</sup> La reconstitution de termes intermédiaires nous permet de comprendre un titre a-grammatical comme le *Vaisseau blanche*, fusion du *Vaisseau d'or* et de *Jeunesse blanche*<sup>21</sup>.

Dans la variante d'un vers de *Fantaisie créole*, «la véranda» est remplacée par le mot «leanto»<sup>22</sup>. Un rapport interlinguistique de l'anglais au français permet de suivre le fil de cette substitution: le mot anglais «lean-to roof»<sup>23</sup> qui désigne un «toit en auvent à une seule pente» indique par synecdoque une partie de la véranda présentée dans l'univers fictif du poème, «Or la pourpre vêt la véranda rose» devenant «Or la pourpre vêt la leanto rose» (lean-to roof). On prend rarement Nelligan en défaut sur l'axe de la sélection. Dans les exemples que je viens de citer, on constate une nette prédominance de ce principe. Plusieurs idiographies des manuscrits peuvent être ainsi élucidées. À l'occasion, un *s* remplace un *t*: Nelligan écrit «chanser» au lieu de «chanter», «sombeau» au lieu de «tombeau», «versèbres» à la place de «vertèbres». Dans maints exemples, ces substitutions sont motivées par l'environnement phonétique du vers:

18. À ce sujet, voir le troisième chapitre de *ENR*.

19. Nelligan qui était bilingue connaissait les œuvres de plusieurs poètes américains et irlandais. Il réécrit dans ses manuscrits plusieurs vers de Henry Wadsworth Longfellow et de Thomas Moore. Il retranscrit également en anglais comptines, faits divers et réclames commerciales.

20. *ENR*, p. 86.

21. *Ibid.*, p. 99.

22. *PTA*, p. 112.

23. «La véranda rose» a donc pu générer «lean-to roof» (la partie pour le tout) puis «leanto rose» (le terme anglais francisé), d'où la variante du poème: «Or la pourpre vêt la leanto [pour véranda] rose».

Semez sur son *sombeau* les lauriers et les roses [...]  
 Vous qui ne priez plus oh! *seraisse* pauvrese [...]  
 Or depuis je me sens mutré contre le monde [...]  
 Ils planaient au frisson glacial de mes versèbres. [...] <sup>24</sup>

La déformation de certaines unités lexicales relève souvent d'un usage incontrôlé de la fonction poétique. Tout se passe comme si Nelligan adoptait une combinaison personnelle pour donner aux mots la forme qui s'accorde avec une sonorité particulière du vers.

À un moment précis de l'énonciation, «chanser» serait plus approprié pour évoquer la chanson. Cependant les idiographies de ce genre ne sont pas toujours motivées par l'environnement verbal. L'élimination des lettres doubles («efrayer», «tranquile», «inconues», «piere», «vaiseau», «quient»), la disparition du *t* dans la conjonction «et», le remplacement du *g* par un *j* («beljes», «Hindelanj», «messajère», «Vierje», «jenou») sont fréquentes dans les manuscrits mais irrégulières — le même mot peut être écrit de deux manières différentes dans un même poème. Ne cherchons pas ici de règle univoque. L'élimination des lettres doubles ressortit parfois à une oralisation de l'écriture qui apparaît aussi dans des mots comme «bebelles» et «nuites<sup>25</sup>». La disparition du *t* dans la conjonction «et» et le remplacement du *g* par un *j*, relèveraient plutôt de la nouvelle façon d'écrire de Nelligan. Ces deux modifications, nous y reviendrons, se rapportent aussi aux essais d'affirmation du sujet: le *e* sans *t*, conjonction se prononçant *é*, nous renvoie à la première lettre du prénom du poète, le «ge» transformé en «je» à la première personne de l'énoncé. Nelligan est un logographe qui se plaît à changer «les mots de la tribu». On constate que les transformations sont irrégulières. Les mots inventés sont souvent déterminés par le contexte verbal. Si du point de vue du destinataire, le discours de Nelligan peut sembler incohérent, il devient compréhensible lorsqu'on l'envisage du point de vue de la règle d'équivalence qui nous montre au contraire les motifs de plusieurs agencements. Souvent le texte de Nelligan dit analogiquement ou de manière dérivée ce que l'original signifiait explicitement.

La dérive des signifiants n'est pas confinée aux phonèmes et aux mots, mais peut aussi affecter des ensembles beaucoup plus vastes. Ainsi le poète greffe des fragments de poèmes qu'il amalgame en un seul texte; poèmes d'un même auteur (Crémazie, *Les Morts* + *Le Dra-*

24. Ces quatre vers sont tirés des quatre poèmes suivants: *La Mort de Jeanne D'Arc* de Casimir De La Vigne (PTA, p. 107), *La Cloche en la brume* (*ibid.*, p. 80), *Le Regret des joujoux* (*ibid.*, p. 79) et *Les Horbeaux* (*sic*) (*ibid.*, p. 132).

25. ENR, p. 135, 141.

*peau de Carillon*)<sup>26</sup>, ou d'auteurs différents, comme dans le *Vaisseau blanc* (Rodenbach et Nelligan)<sup>27</sup>.

Tout se passe comme si Nelligan puisait librement dans le vaste répertoire littéraire de son siècle pour construire un nouveau réseau textuel fondé sur des éléments équivalents qui s'enchaînent analogiquement. Confronté à l'infini des signes et des textes, au lieu de créer un nouvel énoncé, Nelligan préférerait étaler tout le paradigme de l'avant-texte. La sommation de plusieurs signes hétérogènes, par enclaves, déplacements ou condensations, constitue une solution provisoire à la hantise des possibles linguistiques et textuels. Ici le paradoxe et l'incongruité sont apparences d'auditeur ou de lecteur, le poète, lui, tente d'épuiser par ces bricolages les possibilités sémiotiques d'une idée ou d'une forme.

### Le biographème

L'incorporation du référent autobiographique dans le poème constitue une autre manifestation de cette réalité du signifiant sans frontière qui semble ignorer les limites entre les mots et les choses, entre le contenant et le contenu<sup>28</sup>. Certaines transformations du texte sont moins reliées à des associations phono-sémantiques qu'à la réalité asilaire elle-même. On connaît déjà la variante du cinquième vers de *Caprice Blanche*, «La petite Miss en berline s'en *eva*<sup>29</sup>», qui renvoie le lecteur à la sœur du poète dans ses visites à Saint-Jean-de-Dieu :

26. PTA, p. 195.

27. *Ibid.*, p. 282. Dans une des séances publiques où il déclame des vers, on l'entend un jour «commencer la récitation du *Vaisseau d'or*, puis emprunter un long détour par le *Waterloo* de Victor Hugo [poème des *Châtiments*], et boucler le tout avec les dernières strophes de son propre texte» (rapporté par Jean Larose, *Le Mythe de Nelligan*, *op. cit.*, p. 106). Il y a, en effet, une certaine analogie au niveau des thèmes entre le désastre de *Waterloo* (la défaite de Napoléon) et le naufrage du *Vaisseau d'or* (la défaite du poète). Si on pousse un peu plus loin l'analogie et que l'on se réfère au chapitre intitulé «Waterloo» dans *Les Misérables*, on découvre d'autres correspondances avec *Le Vaisseau d'or*. Le rapprochement *Waterloo/Vaisseau* est en effet motivé par les deux parties consécutives du roman de Victor Hugo intitulées «Waterloo» et «Le Vaisseau l'Orion». Comme le *Vaisseau de Nelligan*, le *Vaisseau l'Orion* est un «navire malade», que «l'Océan cherche à égayer dans l'effrayante similitude de ses vagues» (= «l'Océan trompeur...»). Le *Vaisseau d'Hugo* est menacé par un naufrage «où toute cette puissance et toute cette majesté s'abîment» (= «Hélas! il a sombré dans l'abîme du rêve»). Ainsi, le *Vaisseau d'or* serait un analogon du *Vaisseau l'Orion* appelé indirectement à la mémoire du poète par la contiguïté des deux chapitres des *Misérables*.

28. Au sujet de cette disparition de la frontière entre contenant et contenu, voir notre analyse du *Vaisseau d'or* dans le quatrième chapitre de *ENR*.

29. PTA, p. 150.

Eva est venue hier, elle m'a apporté  
 1 sac de marshmallows,  
 1 Vingt cinq cents.  
 5 feuillets pour écrire,  
 6 Best Wishes for Xmas.  
 1 crayon «Diabolo»  
 et cætera<sup>30</sup>.

Dans un sonnet d'Auguste Barbier dédié à *Michel-Ange*, Nelligan ajoute le chiffre «49» au dessus du septième vers, «Soixante ans tu courrus une triple carrière<sup>31</sup>», qui nous indique l'âge que Nelligan avait au moment de la transcription de ces lignes. Dans le long poème de Chauveau consacré au retour du fantôme de Donnacona — le chef indien enlevé par Jacques Cartier et mort en exil en 1539 — Nelligan introduit une variante qui visiblement réfère encore à la réalité quotidienne de l'interné. Chauveau évoque le fantôme de Donnacona qui vient hanter le ciel de Québec en ces termes :

Mais sur les hauts clochers, sur les blanches murailles,  
 Sur le roc escarpé, témoin de cent batailles,  
 Plane une ombre la nuit.

Nelligan corrige :

Mais sur *ton haut clocher* sur tes blanches murailles  
 Sur ton *lit* escarpé témoin de cent batailles  
 Plane une ombre la nuit<sup>32</sup>.

Les signifiants du poème servent de support à la dérive; «eva» était en partie motivée par la rime «rêva», le «lit escarpé» renvoie à une scène décrite plus haut dans le poème de Chauveau où il est dit que Donnacona «se tournait fiévreux sur sa brûlante couche». On pourrait voir aussi dans les dysfonctionnements — mots réels décontextualisés ou mots inventés — une manière de surmonter l'angoisse de la perte. Le dérapage du texte viendrait combler un manque de l'univers morcelé.

Tout se passe comme s'il y avait volonté de faire coïncider le corpus littéraire légitimé avec l'univers dévasté du poète. Cette mise en relation est parfois réussie lorsqu'elle est lisible pour son destinataire, comme dans *Rêve d'artiste* réécrit pour des religieuses. À d'autres moments, elle échoue, elle ne peut être traduite et rate son effet, bien que le contenu soit parfois rendu analogiquement, conforme en partie au contenu du texte lui-même («leanto rose») ou lisible à partir

30. *Ibid.*, p. 165.

31. *Ibid.*, p. 145.

32. *Ibid.*, p. 89.

de la référence extratextuelle («lit escarpé»). Derrière des associations apparemment incongrues, on retrouve des éléments du vécu. Le sens qui semblait au départ lointain ou nul apparaît, au contraire, par le biais d'une traduction interlinguistique, relativement motivé par une référence à la vie quotidienne de Nelligan.

Mais ces reconstructions au niveau des signes ne nous donnent pas nécessairement accès à l'univers psychique du poète. Le monde dévasté du sujet ne se laisse pas saisir aisément, il se présente parfois comme un ensemble de débris, de restes, de morceaux sans liens organiques. Cela apparaît nettement dans le seul texte glossolalique que nous connaissons et qui constitue la manifestation extrême de cette tendance idiolectale. Intitulé *Premier*<sup>33</sup>, et vraisemblablement dérivé d'un récit de presse rédigé en anglais comme ceux que Nelligan a transcrits dans le carnet daté de 1929-1930, il porte témoignage de la frontière traversée. Les propos d'une religieuse interrogée par Rosaire Dion-Lévesque en 1927 nous apprennent l'existence de plusieurs textes de ce genre<sup>34</sup>. Seuls les poèmes connus et apparemment cohérents ont pu franchir, semble-t-il, le seuil de l'institution et des préjugés littéraires. *Premier* est le seul exemplaire connu qui ait échappé à ce filtrage institutionnel, sans doute parce qu'il était dans un carnet broché contenant des textes lisibles. Habituellement chez Nelligan la forme fixe donne un cadre de référence aux jeux du langage limités par le dispositif rhétorique. Dans *Premier* rien de tel. À peine reconnaît-on certains mots qui pourraient être les débris d'un récit de violence et de justice. On retiendra toutefois que ce texte apparemment le plus «déviant» n'est encore qu'une déformation d'un texte déjà publié.

La copie, la citation, déformées ou non, le bricolage textuel seraient-ils un ersatz de l'activité créatrice? Le refus de créer de «nouveaux» textes, c'est-à-dire non visiblement dérivés d'un avant-texte, et la production d'un discours totalement défiguré comme dans *Premier* seraient-ils une façon de placer l'interlocuteur à distance, d'esquiver le contact direct avec l'autre, une manière polie de refuser le dialogue? Dans une version nelliganienne d'*Harmonie du soir* de Charles Baudelaire<sup>35</sup>, la marque du dialogue entre le «je» et le «tu»

33. *Ibid.*, p. 59.

34. «Une religieuse de l'institution avec laquelle je m'étais entretenu à l'hôpital m'avait dit que Nelligan écrivait encore énormément, mais que la plus grande partie de ses écrits étaient incompréhensibles, souvent du pur charabia.» (Dion-Lévesque, *op. cit.*)

35. *ENR*, p., 100-101 et *PTA*, p. 71.

disparaît, le «tu» est remplacé par un «je». L'univers cosmique et naturel des correspondances baudelairiennes est transformé et effacé par l'évocation d'un sujet en deuil de lui-même :

Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige (Baudelaire)  
Et mon cœur est pareil à du sang qui se fige (Nelligan)

Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir (Baudelaire)  
Et mon corps est semblable ainsi qu'un reposoir (Nelligan)

Ton souvenir en moi luit comme un ostensor (Baudelaire)  
Mon amour enterré sous ce vaste entonnoir (Nelligan)

La concentration du sujet sur sa propre recherche et l'effacement de la marque de la deuxième personne manifestent une certaine tendance au monologue sans altérité.

Pour éviter le véritable dialogue, le sujet s'effacerait derrière les clichés, les lieux reconnus de l'échange mondain ou derrière un langage incompréhensible. On sait que Nelligan était peu bavard, sauf lorsqu'on lui demandait de réciter des vers. La direction de l'hôpital invoquera des tendances autistiques pour lui refuser une chambre privée<sup>36</sup>. Même avant l'internement, Louis Dantin le présentait en ces termes: «un grand fond de tendresse s'alliait chez lui à une réserve un peu froide qui l'empêchait de se livrer entièrement, même à ses plus intimes<sup>37</sup>».

La réserve, la distance maintenue entre le poète et son interlocuteur seraient la condition de cette activité symbolique restreinte. Ce qui semble inauthentique, mécanique ou livresque, ce qui est perçu comme un dérapage, constitue en réalité un effort réel de création et un exercice salutaire de reconstruction. Pour Nelligan, les montages, les jeux de mots et les bricolages verbaux sont moins des projections ou des reproductions de son univers psychique que des exercices en vue de retrouver l'intégrité de la poésie perdue.

La dispersion des signes se matérialise aussi dans la fracture du nom propre: dissociation du nom et du prénom qui n'obéissent plus aux règles sociales. Émile, le prénom, est préservé, multiplié, disséminé, anagrammatisé dans le vers (exemple: «*Emi* les eaux d'or» de *Fantaisie créole*). Signe sans limite, il envahit plusieurs segments du texte. Souvent la lettre g est transformée en «j[e]», comme dans «Belje», «anje»; le t de la conjonction «et» (é-mile) disparaît isolant ainsi la

36. Voir Paul Wyczynski, *Nelligan 1879-1941, biographie*, Montréal, Fides, 1987, p. 413-414.

37. «Préface», *Émile Nelligan et son œuvre*, op. cit., 1904, p. V.

première lettre du prénom. Le prénom d'Émile prend parfois la place du prénom de plusieurs auteurs cités: Nicolas Gilbert devient Émile Gilbert, Alexandre Soumet Émile Soumet, Paul Kauvar Émile Kovar et Millevoye Émile Voiture. Le nom de famille, hérité du père, à l'inverse, est déconstruit, diffracté en de multiples variantes, Nelligann, Nellegan, Nélignon, ou décomposé et recomposé en Nelli Gan, Nelli-Hindelang et Hindelanj. La faille du nom ne renvoie-t-elle pas à celle de l'être dans son rapport au monde? À moins qu'elle ne prolonge les jeux de pseudonymes du poète à la recherche d'une identité littéraire.

\*\*

La recherche éperdue de la poésie dans le texte de l'autre, les opérations multiples qui s'y effectuent, semblent résulter de ces démarches. On ne peut parler de plagats ou d'œuvres nouvelles, mais d'essais parfois gauches, parfois pathétiques, pour combler les lacunes d'un univers morcelé dont il ne reste que des morceaux épars. Conçues à l'origine comme des formules en réponse à une demande d'autographes, ces pièces, succédanés d'une activité créatrice toujours présente, témoignent encore de cette recherche partagée entre le jeu des signifiants et le poids d'un réel incontrôlé et éclaté. Entre l'univers énigmatique des signes et l'univers opaque des choses, Nelligan cherchait un chemin qui aurait pu le faire naître au monde et à la poésie. Mais d'innombrables liens semblaient bloquer cet accès à l'œuvre souveraine. Cependant, si l'absence de frontière entre le moi et le monde, entre le langage de Nelligan et celui des autres poètes empêchait souvent l'avènement d'une parole autonome, les tentatives et les essais pour sortir de cet assujettissement débouchaient parfois sur d'incontestables réussites.